

¿Periodismo o Literatura de Viajes?

MARÍA CELIA FORNEAS FERNÁNDEZ

celinfor@ccinf.ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 10 de mayo de 2004

Aceptado: 28 de mayo de 2004

RESUMEN La crónica periodística se ocupa de sucesos que quiebran la rutina de la vida diaria. La crónica taurina es el puente por el que pasa la literatura al periodismo. (Ver Periodistas taurinos españoles del siglo XIX, Editorial Fragua, Madrid, 2001). La crónica parlamentaria relata esencialmente actos de habla e implica una carga ideológica inevitable que permite licencias lingüísticas y morales difíciles de aceptar en el terreno de la ética y la racionalidad. (Ver La crónica parlamentaria. Origen y evolución: algunas ideas, en Libro-Homenaje al profesor Martínez Albertos, Editorial Fragua, Madrid, 2004). La literatura de viajes (o crónica viajera) es una manifestación muy antigua, pero la cultura del "andar y ver" se justifica realmente sólo en la época del Romanticismo, fecha que viene a coincidir con la mayoría de edad del periodismo.

Palabras claves: Periodismo, Crónica viajera, Literatura de viajes

Journalism or Travel Literature?

ABSTRACT The journalistic chronicle deals with the day-to-day breaking news. The bullfighting chronicle is "the bridge" that joined literature and journalism in Spain (Please refer to Periodistas Taurinos Españoles del Siglo XIX, Editorial Fragua, Madrid 2001). Likewise, parliamentary chronicle essentially refers to speech acts and implies an ideological charge that admits linguistic and moral licenses sometimes difficult to accept under what could be considered as ethic and reasonable by a majority. (See Crónica Parlamentaria. Origen y Evolución: algunas ideas, book in honor of professor José Luis Martínez Albertos), Editorial Fragua, Madrid 2004) Travel literature is a very old genre but the culture of "walk and see" really justifies itself in the Romantic age (in the XIX) when coincides with the journalism full age.

Kew words: Journalism, Chronicle of trips, Travel literature

SUMARIO 1. La crónica viajera. 2. Definición, estilo y estructura. 3. Rasgos específicos. 4. La consolidación de un público lector. 5. Evolución de la imagen de España en la literatura de viajes. 6. Los viajeros románticos. 7. La masificación del viaje. 8. Reflexión final. 9. Referencias bibliográficas. 10. Referencias hemerográficas.

1. La crónica viajera

El libro de viajes se cultiva en España desde muy antiguo. Nueve siglos antes de que Marco Polo dictara su *Libro de las cosas maravillosas* a Rusticiano de Pisa, (1298) una abadesa de un convento gallego, llamada Egeria o Eteria, relató en latín tardío, bajo el título de *Peregrinación a Tierra Santa*, su viaje a la Palestina de fines del siglo IV, según información recogida por Rubén Caba, 1990:17).

En el contexto de la multiplicidad de estímulos que empujan al hombre a viajar, la curiosidad, el deseo de saber ocupa un lugar destacado en casi todas las épocas y, por ello, al viajar en la edad joven se le atribuye un alto valor formativo. A partir de estas ideas es como se elabora, en el siglo XVIII, el ideal del *viaje ilustrado*. Tanta importancia se concede a los viajes en este siglo que, según Gómez de la Serna, se admite que “los filósofos apoyan sus sistemas en las relaciones de los viajeros” (1974:11) Una de las principales aportaciones para delimitar la fórmula del viaje ilustrado es la de J. J. Rousseau: se viaja para instruirse en las relaciones del hombre con sus prójimos, ilustrarse sobre la vida del hombre, estudiar objetivamente los modelos de organización social y política de los países extranjeros para aprender a solucionar los problemas propios. La influencia de este modelo se extiende hasta nuestros días incorporada a los sucesivos modelos de viaje que van apareciendo. (Ibídem, 12)

El *viaje romántico*, por su parte, surge en el siglo XIX. La expansión colonial se consolida, el desarrollo comercial provoca que se viaje a los confines de la tierra, se promueven las investigaciones de todo tipo y las expediciones a aquellos lugares más recónditos que todavía quedan por explorar. La inquietud por la geografía se pone de manifiesto a través de los institutos y sociedades geográficas que comienzan a proliferar en Europa y que más tarde se extenderán por todo el mundo. Pero junto al interés científico y comercial que ya se arrastra desde el siglo anterior, aparece una nueva circunstancia que vendrá de la mano del Romanticismo. Por primera vez el viaje se convierte en algopreciado por sí mismo. Se comenzará a viajar con afeidez en busca de lo exótico, de lo lejano, en una alternativa a la cotidianidad.

Al principio, antes de que se consolidara el periodismo a mediados del siglo XIX, escribieron crónicas de viajes: diplomáticos, conquistadores o los militares que recorrieron España como participantes en las diferentes contiendas que tuvieron lugar en esa centuria; otras crónicas de viajes fueron encomendadas a viajeros profesionales, generalmente escritores de reconocida fama, que se desplazaban hasta los lugares que atraían con un magnetismo especial el interés de los lectores para suministrar a las prensas, cumplidamente, relatos que satisficieran una insaciable demanda. Posteriormente, ofrecen una amplia gama de autorías conforme a la variada personalidad de quienes ejercían la información internacional, como enviados especiales y corresponsales y, se da la circunstancia de que en esta nómina abundan los nombres de

escritores que han pasado a la posteridad tras dejar huella en los periódicos de su época.

2. Definición, estilo y estructura

La crónica de viajes es un subgénero de la crónica periodística, cuya división clásica corresponde a Lorenzo Gomis (1974:51-52): "crónica que cubre un lugar y crónica que cubre un tema", etc. Nos encontramos aquí en el terreno de las crónicas que cubren un lugar, también llamadas crónicas de corresponsal; constituyen uno de los grandes grupos en que se suelen subdividir las crónicas periodísticas y abarcan las crónicas de *corresponsal fijo en el extranjero*, las de *enviado especial* y *cronista de guerra*, las de *corresponsales locales* y las *viajeras*. Todas ellas conforman un grupo bastante compacto y homogéneo, cuyo primer rasgo distintivo es el de ofrecer información de acontecimientos que suceden en lugares alejados de los lectores a los que se dirigen y de allí donde radica el medio que las difunde.

La crónica contemporánea conserva buena parte de los rasgos que históricamente han caracterizado el género. El periodista informa de un hecho de actualidad narrándolo y, a la vez, comentándolo a discreción. Dado que no está sometido a preceptos compositivos, el cronista ordena los hechos sin trabas ni pautas —partiendo por ejemplo de una anécdota o bien de una digresión personal— y escribe tan libremente como sabe, aplicando una voluntad de estilo que trasciende la mera relación informativa de datos y testimonios. Se puede decir que el estilo de la crónica conjuga agilidad y eficacia periodísticas con elaboración literaria, y que esta libertad expresiva es posible en buena parte gracias al nexo de familiaridad que el cronista establece con el lector —dada la periodicidad con que escribe y la especialización temática que cultiva. (Chillón, 1999:121)

La conexión entre viajar y narrar el viaje ha sido siempre muy estrecha, tanto que podemos asegurar que todo viajero es un cronista en potencia y que la experiencia del viaje no se completa hasta que no se cuenta. *La crónica de viajes* proporciona así información desde la distancia, ofrecida por un cronista testigo que con frecuencia, actúa como un corresponsal que envía su relato fragmentado en capítulos o entregas, que suelen adoptar la forma de cartas; crea estereotipos, se viste fácilmente de adornos literarios, sobre todo, cuando esos fragmentos de relato se reúnen en forma de libro, etc.

José Luis Martínez Albertos, en su clásico manual *Curso general de redacción periodística*, dedica una reflexión a la crónica viajera, como subgénero de la crónica periodística:

"Crónica viajera: Es éste un género más literario que periodístico, un pretexto para la literatura de escritores más o menos consagrados y que por extrañas razones -no precisamente informativas- ven la luz originariamente en las páginas de los periódicos. Se diferencian de las *crónicas de enviado especial* en que no responden a una motivación estrictamente periodística, sino diríamos de relleno y prestigio del

periódico. La mayor parte de las crónicas viajeras surgen por la iniciativa de un escritor laureado que tiene proyectado hacer un determinado viaje por su propio interés y propone a un periódico que le financie parte o la totalidad de esta especie de turismo literario con la obligación de dar estas primicias al periódico. Algunas de estas crónicas viajeras tienen luego una significación informativa, tal vez por carambola: dependen casi siempre de que sean escritas por un periodista profesional y no por un literato aficionado al dinero y a la fácil publicidad de su firma en los periódicos". (Martínez Albertos, 1991:359-69)

Por tratarse de un fenómeno literario, este tipo de crónicas no merecen mucha atención en estas páginas del profesor Albertos. En todo caso, la diferencia que hay entre una serie de crónica viajeras escritas por un escritor más o menos glorioso o por un periodista, radica en la tendencia a la evasión literaria en las primeras frente al predominio del dato en las segundas. Es la diferencia que existe entre *Las 48 Américas y las 19 Europas*, de Raymond Cartier y las crónicas viajeras de Camilo José Cela o José María Gironella, publicadas después también en forma de libro. No obstante, es preciso reconocer que en la historia del periodismo hay casos de crónicas viajeras que constituyen hitos muy destacables tanto dentro de la literatura como en el mismo campo del periodismo. Citemos como ejemplos a Julio Camba, Víctor de la Serna, José Pla, César González Ruano, etc.

Por otra parte, Manuel Bernal (1997:58-59) confiesa su deseo de resaltar la condición periodística de la crónica viajera en el contexto de los estudios de Redacción Periodística y afirma: "Pretendo demostrar que, tanto en los siglos pasados como en el presente, la crónica viajera merece la consideración de género periodístico". Y añade: "La condición periodística de estos relatos vendrá determinada por la convergencia de una serie de variables que abarcan tanto la naturaleza del viaje, el valor informativo del relato, la actitud del cronista y el tratamiento dado al contenido noticioso, el público al que se destina y las condiciones de difusión" (Ibíd., 59-60). Con respecto al contenido informativo-noticioso y finalidad de los libros de viaje, dice Bernal que es ilustrativo que hayan sido los críticos literarios quienes primero hayan intuido la condición periodística de estos relatos porque, en algunos casos, "ese reconocimiento se produce como una trabajosa claudicación, ante la misión imposible de encuadrar los libros de viajes entre los géneros literarios". (Bernal, 1997:75)

Sin embargo, Sofía M. Carrizo habla de "uno de esos géneros que evocan incesantemente a Jano-Jano, ya que no se puede ignorar ninguna de sus dos caras, la documental y la literaria". Es más, "el proceso analítico requiere detenerse alternativamente en una o en otra; pero siempre partiendo del hecho básico de que forman parte de una unanimidad indivisible" (1997, Prólogo: X)

Un análisis de los textos de las revistas de viajes induce a pensar a Mariano Belenguer (2002:114) que "el término *crónica viajera* ya no sirve como término genérico para

calificar los textos periodísticos relativos a los viajes”. Y aclara que los viajes se han convertido en un tema u objeto de interés periodístico desde muy diferentes ópticas y puntos de vista con manifestaciones diversas: noticias o informaciones de viajes; entrevistas a viajeros, etnógrafos y aventureros; editoriales, columnas de opinión.

Felipe Sahagún hace alguna referencia a los *viajes periodísticos*; advierte de los riesgos de la exageración y la deformación del relato y propugna una forma de abordar el viaje frente a las precipitaciones:

“La forma de viajar condiciona y limita sobremanera la exactitud de la visión que nos formamos sobre lo que vemos y oímos en el viaje. La tendencia a ahorrar tiempo, economizar dinero y reducir molestias impide con frecuencia conocer más allá de la piel de un país de una cultura o de un pueblo. Los avances técnicos, a la vez que ayudan a llegar antes y a informar con más rapidez, también facilitan dicha tendencia” (Sahagún, 1998:137)

Y es aquí donde entra de lleno la visión de Maruja Torres y ejemplifica la diferencia entre escritores y publicistas:

“Naturalmente, para ser un buen escritor de viajes hay que tener conciencia. De lo contrario, eres un escriba de folletos turísticos. Aunque tengan forma de libros”. (M. Torres en *El País*, 17-08-03)

Ahora bien, Albert Chillón (1999:121) quiere que no se olvide que “la vigencia de la crónica en el periodismo es notoria, a pesar del predominio indiscutible que ejercen hoy los géneros informativos-interpretativos (noticia, información entrevista y reportaje) desarrollados por la prensa de masas a lo largo del siglo XX”.

3. Rasgos específicos

En la crónica viajera, el espacio es un rasgo definitorio que se impone incluso sobre el tiempo. El tiempo, elemento ordenador de la crónica periodística, en la crónica viajera pasa a ocupar un segundo plano, en beneficio del espacio.

El itinerario se convierte en el elemento estructural básico, en torno al que se organiza el relato. El interés narrativo del itinerario no es homogéneo y, por ello, junto a largos tramos del recorrido que apenas merecen unas líneas en la crónica, cabe identificar “puntos fuertes” del itinerario que polarizan el interés informativo; son estos los hitos que determinan la división del itinerario en etapas, tales como determinadas ciudades y ciertos parajes de especial significación. La técnica expresiva empleada es la narración, complementada por descripciones e interpretaciones. De tal manera que podríamos definir la *crónica de viajes* como una narración que se desarrolla cronológicamente en torno a un itinerario, que actúa como elemento estructural.

Cuando su extensión lo permite, la crónica viajera tiende a fragmentarse en capítulos, entregas o cualquier tipo de subdivisiones que se corresponden por lo general, con las

diferentes etapas del viaje, característica que se mantiene inalterada a lo largo de los siglos. De esta tendencia a la fragmentación se deriva que la crónica de viajes adopta la forma de un relato serial lo que exige que se desarrollen elementos de engarce entre sus diversas partes. Los dos recursos más eficaces para garantizar la continuidad y el engarce suelen ser el itinerario y, sobre todo, la personalidad del viajero.

La literatura de viajes se puede clasificar por el contenido y también por la forma. Una de las formas más usuales que adopta es *la carta*, ya sea informal o formal. Algunas de las mejores y más detalladas cartas de Cicerón son aquellas que escribió acerca de sus viajes a una u otra de las seis villas que poseía como lugar de vacaciones. Otro ejemplo excepcional es el de Madame de Sévigné, que viajó por toda Francia a finales del siglo XVII y envió, a sus hijas y amigos, sus obras maestras de la literatura epistolar. Una segunda forma de la narrativa de viajes ha sido *el diario*. Y la tercera forma más practicada en el terreno de la crónica viajera es seguramente, la simple *narración*. Por último, subraya Percy G. Adams (1988: Introducción), la literatura de viajes presenta un número de formas atípicas, a veces sorprendente, como puede ser *el diálogo* o *la poesía*.

Es frecuente que el viajero narrador se convierta en uno de los hilos conductores del relato, lo que se ve favorecido por la marcada predilección de la crónica viajera por el relato en primera persona. Cuando se trata de viajes colectivos, expediciones militares o mercantiles etc., entonces es posible que el viajero narrador no sea el protagonista.

Un apartado importante de la crónica viajera es el que concierne a los *itinerarios fantásticos*, sin correspondencia referencial en la realidad, viene constituido por las sátiras en prosa; la sátira suele adoptar la estructura de otros géneros y, con mucha frecuencia es la del viaje la elegida. Así sucede con los Viajes de Gulliver, de Swift, que son una parodia de los relatos de viajes; o con el *Cándido* de Voltaire, donde también encontramos una caricatura de las narraciones viajeras.

Otras veces la ficción novelesca se organiza en torno a *un itinerario de viaje configurado con todos los elementos del espacio existencial real*, del que reproduce con minuciosidad los detalles. Es lo que sucede, por ejemplo, en algunas novelas picarescas, en algunas novelas realistas, en *El Ingenioso Hidalgo, Don Quijote de la Mancha*.

Están también lo que podíamos llamar *viajeros de mesa camilla*, viajeros imaginarios que rodeados de mapas, guías, planos, tratados de geografía y estudios de todas clases, narran un viaje ficticio como si efectivamente lo hubiesen realizado.

Ya hemos apuntado que los españoles cuentan con una larga tradición viajera que, a lo largo de los siglos, ha generado una extensa narrativa de viajes. Entre la larga nómina de los viajeros españoles del XIX podríamos destacar por su notoriedad a G. A. Bécquer, Estébanez Calderón, Mesoneros Romanos, Larra, a quienes se deben unos relatos más costumbristas que propiamente viajeros. A Amos de Escalante se debe una de las más completas y mejores descripciones de Andalucía, *De Madrid al Darro*. También

alcanzaron notable celebridad los relatos de Pedro A. de Alarcón *La Alpujarra* y *Viaje por España*; el *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior* de Enrique Gil Carrasco; *Cuarenta leguas por Cantabria* de Benito Pérez Galdós; el relato de Emilia Pardo Bazán titulado *Por la España pintoresca*, entre otros.

4. La consolidación de un público lector

Con la llegada de la época romántica, a lo largo del último tercio del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, se producen en Europa unos hechos nuevos que contribuyen a subrayar la condición periodístico/literaria de muchos relatos de viajes. Entre ellos, hemos de destacar la configuración de un público lector de grandes proporciones, que demanda con avidez noticias y que será un voraz consumidor de relatos de viajes, en sucesivas entregas que se suelen ajustar a las etapas del itinerario. La consolidación de un público lector extraordinariamente extenso, en toda Europa, es un hecho sin precedentes que se desarrolla paralelamente a la consolidación del periodismo y su estudio reviste especial interés para quienes se ocupan de la Sociología de la lectura. Los relatos de viajes aparecían primero en las páginas de los periódicos en sucesivas entregas que se corresponden con las etapas del viaje. El viajero solía enviar al periódico sus entregas al finalizar cada etapa, de tal manera que, al finalizar el viaje, estaba a punto de concluir la publicación. La demanda de relatos de viajes por parte del público, no sólo se mantiene a lo largo del siglo XIX, sino que se incrementa en su segunda mitad y fomenta la aparición de viajeros profesionales, especialmente a partir de 1850, que viajan para escribir. Para ellos el relato no es una consecuencia del viaje, sino el motivo que lo origina.

La *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal* de Foulche-Delbosc R. (Ámsterdam, 1969), obra que dista mucho de haber reunido todos los relatos que se escribieron, -según M. Bernal (1998:90 y 92)- registra doscientos setenta títulos de libros de viajes por España, escritos por viajeros extranjeros entre 1780 y 1850; esta cifra se eleva a seiscientos setenta y ocho, si el periodo contemplado es el comprendido entre 1780 y 1895.

Diez ediciones distintas de *Voyage en Espagne* de Teófilo Gautier, registra Foulche-Delbosc entre 1843 y 1875, además de la que apareció en la "Revue des Deux Mondes" en 1842; a ellas habría que añadir una traducción alemana, aparecida entre 1842 y 1843 en Europa (Chronik del Gebilden Welt y otra traducción inglesa de 1853).

El interés por las noticias de España se mantiene vivo, entre los extranjeros, ya entrado el siglo XX, y experimenta un extraordinario impulso a raíz de la Guerra Civil de 1936-1939 que pone una vez más a España en el centro de todas las miradas, por la naturaleza de la contienda, por obra de los corresponsales de guerra y porque una vez más, millares de extranjeros (brigadistas internacionales, fascistas italianos y alemanes, etc.), viajeros voluntarios tomarán parte en una contienda en suelo hispano.

5. Evolución de la imagen de España en la literatura de viajes

Manuel Lucena Giraldo, científico titular del Instituto de Historia del CSIC nos ofrece una visión sintética, pero muy útil de la evolución de la literatura de viajes y su relación con España lo largo de los siglos. Entiende que a partir de 1492, la imagen de España estuvo alterada por las crónicas de Indias con su brutal proyección de edénica bondad y maldad sin cuento, precipitada por una impúdica exposición de riqueza, causa de la envidia de monarcas y cortesanos de otras latitudes.

Entre el siglo XVI y el XVIII, el "modo" de la literatura de viajes se despojó de adjetivos, y encontró su gran aliado en el objetivismo científico, convertido en la religión sustitutiva de antiguas y fértiles fantasías. Durante este proceso, es posible percibir una singularidad de España, una visión ambigua y una imagen opaca, que se proyectan y construyen como espejo y como deseo.

Ya en el siglo XVIII, frente a ellos surgió un viajar a la española, que criticó sus prejuicios y se caracterizó por la prisa y el pragmatismo de quien tenía poco tiempo y mucho que aprender. Arsenales fábricas, herrerías y observatorios constituyeron sus destinos preferidos. Mientras tanto, en la patria se sufría la mirada de los *curiosos impertinentes*, extranjeros que recorrían España, preguntaban mucho y miraban, al decir de los contemporáneos, demasiado poco.

La tradición de la imagen de España como espejo se trasformó, desde la Guerra de la Independencia, en otra de deseo. Los miles de veteranos franceses y británicos que pisaron la península escribieron diarios y memorias, y alteraron sustancialmente, mientras Europa avanzaba hacia la Revolución Industrial, las referencias populares y cultas.. El deseo romántico quedó formulado como la experiencia de una peregrinación, y la imagen de España se asoció a un itinerario que podía comenzar, por ejemplo, en un guipuzcoano puerto de Pasajes parecido a Constantinopla, para continuar en Madrid con un terrible calor en febrero, y transcurrir después en torno a una fascinación, la de Córdoba, Sevilla y la Alhambra granadina, con sus cármenes que eran pasión y vida, la que se había escapado para siempre a una Europa burguesa y ordenada, anhelante de soñar con un paisaje sin ferrocarriles y fábricas, pero enferma de miseria manchesteriana.

Poco después, el deseo asociado a la imagen de España encontró una de sus fascinaciones clásicas en la Guerra Civil, que fue en este sentido muy tradicional, porque prolongó el mito romántico con su aire de contienda radical y fraticida, su carga de radical elección entre barbarie y civilización. En el trance por salvar el futuro, tan propio del romanticismo, la imagen de España quedó congelada en el tiempo, y sólo se empezó a desplazar cuando el país se normalizó, cuando retornó a una Europa de la que nunca se había marchado. Nació entonces la penúltima expresión de la imagen de España en la literatura de viajes, que ya no es espejo, ni deseo, sino pura producción propia que explora penosamente en busca de exotismo, tradiciones autóctonas y ajenas para hallar a

cualquier precio mujeres aviadoras y domadoras de leones, puros nativos y nativos puros, precursores indómitos e imágenes mestizas; en suma, palabras anotadas en una libreta que pretende contener todas las respuestas. ("Imágenes de España", en *ABC Cultural* 23-03-2002)

6. Los viajeros románticos

Según Elena Fernández Herr (1973:17), la imagen de España tal y como la escuela romántica la presenta, tenía, en 1823, más de medio siglo. Con anterioridad a 1830 los hombres de letras apenas habían visto España o no la habían visto en absoluto. Su conocimiento de este país era libresco, procedente de los libros de viajes, la misma fuente en la que se habían apoyado los filósofos en el siglo XVIII. Para Musset, Vigny, para Balzac, para Stendhal, a pesar de su visita a Barcelona, y para Víctor Hugo, a pesar de su estancia en España durante la infancia y su incursión más allá de los Pirineos, en el país vasco en 1843, este conocimiento será siempre libresco. Para Merimée y para Gautier se verá enriquecido por la observación directa que, por otra parte, cambiará poco la imagen dada por los viajeros.

Cuando hablamos de la imagen de España forjada por los extranjeros -escribe Manuel Bernal (1987: 103)-, casi invariablemente pensamos en la imagen romántica aunque no es esa ni la primera ni la única visión que los europeos han elaborado de nuestro país. Pero si no es la única, la romántica es sin duda la más brillante, la que mayor fortuna y difusión ha tenido dentro y fuera de España, además sobreviviendo a su época, ha extendido su vigencia hasta hoy y es frecuente que se le considere punto de partida de la "España de la pandereta" que vendría a ser su continuación degenerada. Y precisamente por esto, las opiniones que los españoles tenemos de los libros de los viajeros románticos suelen ser encontradas y marcadas por la admiración o la repulsa, según se les considere excelentes obras de arte, o bien, libelos inexactos difusores de una imagen distorsionada que fomenta autocomplacencia en lo diferencial y pone, una vez más, obstáculos a la modernización del país. En la misma línea se pronuncia el crítico Francisco Calvo Serraller:

"Es cierto que el drama de fondo es el mismo -el enfrentamiento entre tradición y progreso, o, si se quiere, la polémica creencia de algunos en que el mantenimiento de la personalidad histórica se hacía incompatible con la modernización del país- pero es evidente que, según fue transcurriendo el tiempo y quebrándose el secular aislamiento de nuestro país, el planteamiento artístico de lo nacional varió sustancialmente". (Calvo Serraller, 1995:11)

En *Romantique Espagne*, escrita en 1851, Hoffmann (1961:69) subraya que, a la hora de analizar la imagen de España que nos han legado los viajeros románticos, hay que resaltar y recordar que "con los mismos elementos, cada hombre elabora un sueño personal". Para poder explicar el sueño, sería preciso conocer al soñador y tener en consideración su sueño y su personalidad. Las dificultades se multiplican cuando ya no se trata de un

individuo sino de una comunidad. Sin embargo, incluso teniendo en cuenta las diferencias de perspectiva y ver cuanto varía la orientación de un individuo a otro, parece posible descubrir ciertas constantes que se podrían atribuir a la imaginación colectiva.

Hoffmann añade su propósito de dividir la imagen española en tres partes principales. Primero intentará probar que el país es considerado por los franceses como una tierra llena de contrastes, que para ellos tenía un carácter netamente exótico. En segundo lugar, después de haber definido así el cuadro físico se propone examinar dos constantes que se creían esenciales en la vida española: la crueldad (con sus ejemplos en la Inquisición y la fiesta de los toros) y la sensualidad que se centraba principalmente en la mujer española, en sus danzas y en su música. Por último, veremos, en fin, que la admiración que sentían por el *homo hispanicus* se explica en gran parte por su individualismo y su profundo sentimiento de la dignidad nacional. (Ibíd.: 70). Alberto González Troyano colabora también a la hora establecer una tipología del viajero romántico:

“El viajero romántico procede de unos países -básicamente Francia e Inglaterra- en los que la naciente revolución industrial y urbana presagia cada vez más los rigores de la uniformidad. [...] Cosas anteriormente marginadas comenzaron a adquirir un súbito prestigio, los contrastes culturales, lo agreste, lo insólito, la diversidad de paisajes, el mestizaje, el medievalismo, el orientalismo, se constituyen en motivos de búsqueda y referencia”. (González Troyano 1987:16)

Ricardo Navas Ruiz deja claro que “una de las reacciones más importantes del romanticismo consistió en alterar por completo la doctrina de los géneros literarios”. El neoclasicismo había establecido un número inflexible de géneros y unos límites muy rígidos entre ellos: poesía dramática, poesía lírica, poesía épica (dentro de cada uno se distinguían varias modalidades: la *poesía* dramática se dividía en tragedia y comedia; la lírica, en odas, epigramas, elegías; la épica, en epopeya, en verso, y novela, en prosa) Era principio fundamental del neoclasicismo no transgredir las lindes que los separan y atenerse a las reglas establecidas para cada uno. Así pues, el romanticismo se alzó en nombre de la libertad y la naturalidad o verdad contra tal estrechez de miras. Se proclamó el derecho a mezclar los géneros y sus variedades internas a la vez que se negó la existencia de reglas que dictasen lo bueno y lo malo y encauzasen la inspiración del genio. Se convirtió en principio fundamental el relativismo de la creación literaria: cada país, cada época, cada individuo se habían expresado y podían expresarse a su manera sin más requisito que ser fieles a sus circunstancias históricas, sociales, culturales, en definitiva, a su modo de ser. Pero el proceso renovador romántico no se detuvo aquí. Los románticos se arrogaron la potestad de inventar géneros, si lo creían necesario, aunque en la práctica, les fue absolutamente imposible hacerlo. Ricardo Navas Ruiz añade:

“No fue pequeña la confusión originada por estos cambios, no ya solo entre los autores, que no sabían como llamar a sus creaciones, sino también entre los críticos, que no encontraban la palabra adecuada para clasificarlas. Aquellos acudieron a

veces a nombres pomposos como poema simbólico, drama sublime; éstos no se cansaron de discutir. La crítica propiamente literaria o estética osciló entre la simple información de las producciones contemporáneas y el juicio ambicioso "(Navas Ruiz, 1990:120-147)

En resumen, los escritores románticos sustituyen la búsqueda de una verdad abstracta por la descripción de una experiencia concreta. Reprochan a los clásicos el haber impuesto el principio de soberanía de la razón. Oponen a las reglas del arte la libertad más absoluta. María Luisa Burguera (2001:50) detalla esta disposición de los románticos: "Es imposible, afirman, traducir a una lengua convencional las impresiones vividas la riqueza de las visiones soñadas, transcribir las impresiones huidizas" Por lo tanto, "hay que renunciar a las reglas periclitadas que impiden el desarrollo de la sensibilidad y el individualismo creador. La poesía deberá hacerse lírica, expresará los sentimientos más profundos y personales; la novela más psicológica, moral y filosófica". (Ibid.: 51)

Los escritores románticos que vamos a analizar a continuación son Próspero Mérimée y Teófilo Gautier como máximos exponentes del viajero romántico que, además e inevitablemente, se interesa por la Fiesta de los toros. Tan obligado era este tema y (yo diría que todavía lo es) que hasta el emperador Maximiliano de México lo incluye en *Recuerdos de mi vida. Bocetos de un viaje. Aforismos y poesías*, unas memorias publicadas en Viena en 1862, una tirada reducidísima de cincuenta ejemplares destinada a la familia imperial austriaca, según cuenta Mariano Tomás (1947:181). El archiduque —cuenta Tomás— vino a España en un crucero que realizó por el mediterráneo en el año 1831 y, subiendo por el río Guadalquivir, desembarcó en Sevilla, donde presencié la corrida de toros que relata. (En el siglo XX, el norteamericano Ernest Hemingway continuará esta tradición de interesarse por la fiesta de los toros y elevará los Sanfermines de Pamplona a categoría universal.)

Los trabajos de Mérimée (*Letres d'Espagne*) y el *Voyage en Espagne* de Gautier están especialmente relacionados con la *carta de viaje*, donde cabe de todo, desde la expresión espontánea de sentimientos personales hasta confesiones de carácter más o menos íntimo, junto a la descripción de la naturaleza y de la sociedad: su arte, su historia, su geografía, costumbres y tipos humanos. La "carta" se dirige a una persona específica a quien nombra en el encabezamiento. Crea la ilusión de una correspondencia real, aunque a veces no siempre se sabe quien es el lector.

En cuanto a las corridas de toros, se observa, con carácter general entre los viajeros, lo siguiente: 1) su descripción es antecedida por reflexiones y anécdotas sobre el hecho objetivo: las corridas de toros en España con su consecuente mezcla de brutalidad y magnificencia; 2) al describir la corrida se la presenta a modo de un cuadro, sin movimiento, estáticamente; 3) al describir el espectáculo se nos ayuda a comprenderlo a través de comparaciones, las cuales van siempre a favor de su descripción; 4) incluyen sus propios comentarios nacidos en la contingencia de la visión del espectáculo y de la

comprensión intelectual del mismo; 5) incluyen voces y dichos de un público anónimo, como anónimos son sus informantes; 6) incluyen fragmentos de diálogos, tanto de otros como de los que participan; 7) cierran su descripción con una reflexión que corresponde a su experiencia íntima del espectáculo de las corridas de toros.

6.1. Próspero Merimée (1803-1870)

El 25 de junio de 1830 le comunicaba a la Duquesa de Decazes: "Salgo pasado mañana para un viaje bastante largo. Quisiera recorrer España, de la que he hablado mucho y no conozco nada. Varios amigos míos me dicen que mi reputación no es tan buena como para que me dejen entrar. Si por desgracia tuvieran la crueldad de echarme, me iría a Italia para pasar el tiempo que me proponía consignar a España" (*Correspondence Générale*, 1967: 68)

La pasión de Merimée por los toros tan unida a su talento creador y a su don para sentir y vivir desde dentro este espectáculo, lo convirtieron pronto en un sincero, auténtico y entendido aficionado -en la medida que un extranjero pueda serlo- así como en un escritor taurino excepcional. Estima Carmen de Reparaz (2000:22) que "no fue la suya una visión de la corrida de toros abstracta, idealizada, 'romántica' aunque su descubrimiento de la fiesta y su fulminante e inmediata atracción por ella ocurrieran en 1830, un año esencial en la historia del romanticismo europeo. No, Merimée escritor riguroso y objetivo como pocos no reflejó nunca el aspecto externo, colorista y pintoresco de las numerosas corridas de toros que vivió más que presencié a lo largo de sus reiteradas estancias en España, sino su realidad viva y profunda".

Una visión importante de Merimée es la de *Azorín* (1921:202). Para él, Merimée, durante toda su vida fue un modelo de sobriedad, de corrección, de impersonalidad. El estilo de Merimée, dice, es "sobrio, rígido, sin sentimentalidad". Otra de las características es su pasión por lo pintoresco. En suma, "Merimée era impasible"

En *Romantique Espagne*, escrita en 1851, Hoffmann (1961:52-53) afirma que Merimée "es el único gran romántico que conoció España a fondo, y que, a buen seguro, es el único gran escritor de su época que conocía el español". Se habla a menudo de la España de Merimée como de una España de charanga y pandereta, de mujeres con navajas en la liga, de bandidos y toreros, pero se trata de un juicio muy parcial como supo ver Gabino Ramos González (1982:379) en su tesis doctoral: "Merimée supo ver la superioridad de las clases populares sobre las clases elevadas de la época y su personaje de Carmen es la única figura universal de la mujer española" Y más tarde, como autor de la traducción y notas, en su Prólogo a la edición de *Viajes por España* (1988:13-14), recuerda, entre otras cosas, que "el hechizo de lo andaluz data de antes de su conocimiento real de Andalucía. Andaluza había hecho a Clara Gazul, la hija de la gitana, nacida bajo un naranjo, andaluza será también Carmen".

En *Una corrida de toros*, Merimée afirma que la Plaza de Madrid puede contener sobre poco más o menos siete mil espectadores que entran y salen sin confusión por un gran número de puertas. Y sigue describiendo minuciosamente las gradas, palcos, ruedo, sala de descanso, patio interior, etc., etc., etc. Deja constancia de la existencia de dos tipos de localidades, cada una con asientos de diversas categorías: las más caras y cómodas están del lado en que da la sombra, mas las del sol que también rebosan “de intrépidos aficionados”. De las mujeres dice que “figuran en mucho menor número que los hombres, y aun la mayoría de aquellas pertenecen a la clase de *manolas*”. En los palcos se advierten, sin embargo, “mujeres bien prendidas y elegantes, pero muy pocas jóvenes”. Un aspecto de suma importancia es la libertad con que el público se comporta en la plaza de toros. “En la plaza y sólo en ella, el pueblo manda como soberano y allí puede decir y hacer cuanto le venga en gana”

Explica que hay dos clases de toreros: los *picadores*, que lidian a caballo, armados de una pica, y los peones, que, a pie, hostigan al toro agitando unas capas de colores brillantes. Cuentan entre los últimos los banderilleros y los matadores. Habla también de los *monos sabios*, que ayudan a los *picadores* a levantarse, y de los *alguaciles* que recogen la llave que arroja el presidente desde su palco. Habla del toro y de que éste lleva en el morrillo un lazo o moña de cintas cuyo color indica la ganadería de que procede. “Los toros españoles corren tanto como un caballo; y si el torero se halla muy lejos de la barrera difícilmente escaparía”, advierte. Explica también las diversas *suertes* y, en la *de varas*, no deja de recordar que un toro “si es vigoroso, habrá matado ya tres o cuatro caballos” al dar la señal de tocar a *banderillas*. Cuando el toro se ha mostrado cobarde, es decir, cuando no ha tomado de buena gana cuatro varas, que es el número reglamentario, los espectadores, jueces soberanos, le condenan por aclamación a una clase de suplicio que es juntamente castigo y medio para reanimar su cólera. Por todas partes se eleva el grito de ¡fuego! ¡fuego! (Son las llamadas “banderillas de fuego” que equivalen hoy a las “banderillas negras”). Cuando el toro lleva ya en el pescuezo tres o cuatro pares de banderillas, es tiempo de acabar con él. Se oye el clarín y, enseguida, un torero designado de antemano sale del grupo de los camaradas. “Es el matador. Ricamente vestido, cubierto de oro y seda, lleva una larga espada y, a más, un capote escarlata arrollado a un palo para poderlo manejar más cómodamente. Esto se llama la *muleta*”.

Merimée recuerda que las corridas tienen sus leyes, que el matador no puede herir al cornúpeto más que en el punto en que se unen el cuello y el lomo, lo que los españoles llaman la *cruz*. “Valdría mil veces perder la vida que herir a un toro hacia abajo, a un lado o por detrás”. No olvida Merimée mencionar que cuando el toro no baja la cabeza o está huido, hay que emplear para matarle un medio bien cruel: “Un hombre armado con la larga pértiga que remata en un hierro afiladísimo en forma de *media luna* desjarreta aquél traidoramente por detrás; y una vez caído le remata con la puntilla”. Y añade que es el único episodio que a todos repugna en estos combates, porque en él ya no hay lucha ni

riesgo, sino que es “una especie de asesinato”. Por fortuna, rara vez es necesario recurrir a ese extremo para matar a un toro.

6.2. Teófilo Gautier (1811-1872)

Viene a España para cumplir un deseo acariciado desde la adolescencia. Poco antes de pisar tierra española por primera vez, Gautier expresa con estas palabras su temor a que el hechizo de lo soñado durante tantos años pudiera desvanecerse: “Unas cuantas leguas más y quizá pierda una de mis ilusiones, quizá vea disiparse la España de mis sueños, la España del Romancero, la de las baladas de Víctor Hugo, la de las novelas de Merimée y la de los cuentos de Musset” (Carmen de Reparaz, 2000:131)

A primeros de mayo de 1840, Gautier acompañado de su amigo Eugène Piot, cruzaba el puente sobre el río Bidasoa y entraba en Irún. El 27 de mayo y el 5 de junio de 1840, al tiempo que Gautier se encontraba en Madrid, aparecieron los dos primeros artículos en el periódico parisino *La Presse* del que era crítico de arte y crítico teatral. Otros vieron la luz más tarde, en la *Revue de Paris* y en la *Revue de Deux Mondes*, alcanzando asimismo gran éxito de público y crítica. En 1843 aparecieron reunidos en el libro *Tra (sic) los Montes* que se reeditó con ligeras modificaciones y con el título definitivo de *Viaje a España* en 1846.

Azorín cuenta que el viaje de Gautier fue para los escritores de 1898 una revelación de España, de las ciudades viejas, de sus monumentos, de sus campiñas. Es más con su viaje y muchos años después de publicado aviva profundamente en un grupo de escritores españoles el amor a su patria y el amor de conocer su patria (1921:212)

En el *Viaje a España*, Teófilo Gautier llega a Madrid con el ferviente deseo de ver una corrida de toros y se lamenta que tiene que esperar “aún dos días” para gozar de un cartel que prometía el oro y el moro: ocho toros de las más famosas ganaderías; Sevilla y Antonio Rodríguez como picadores; Juan Pastor, conocido por *El Barbero*, y Guilleu, como espadas. Y todo ello con la prohibición de lanzar pieles de naranjas y otros proyectiles capaces de dañar a los combatientes. Antes de entrar en materia, se encarga de recordar un pensamiento que todavía hoy es tópico en este escenario concreto. “Se ha dicho y se ha repetido por todas partes que el gusto por las corridas se estaba perdiendo en España y que la civilización las haría desaparecer pronto”. Incluye a continuación una réplica contundente: “Si la civilización lo consigue, peor para ella, porque una corrida de toros es uno de los más bellos espectáculos que pueda imaginar el hombre. Pero ese día no ha llegado; y los escritores que se empeñan en decir lo contrario no tienen más que trasladarse un lunes, entre las cuatro y las cinco a la Puerta de Alcalá para convencerse de que el gusto de este feroz espectáculo no está aún en vísperas de perderse”.

Procede a describir con detalle la plaza de toros de la Puerta de Alcalá: ruedo, barrera, gradas, palcos, su capacidad para doce mil espectadores y también el ambiente. “Un

inmenso rumor flotaba en el ambiente como una niebla de ruido por encima del ruedo. Por el lado del sol se agitaban y centelleaban millares de abanicos y pequeños parasoles redondos con mangos de caña. Cualquiera habría dicho que eran bandadas de pájaros de colores cambiantes tratando de emprender el vuelo. No había una sola plaza libre. Os aseguro que ya es un verdadero espectáculo doce mil espectadores en un teatro tan amplio cuyo techo sólo Dios es capaz de pintar con el azul espléndido tomado de la urna de la eternidad”.

Procede también a describir a los actores: picadores, banderilleros, “chulos”, espada y le llega el turno al toro: “Era un soberbio animal, casi negro, reluciente, con papo enorme, un morro cuadrado, unos cuernos en forma de media luna, afilados y muy pulidos, unas patas secas, un rabo en continuo movimiento, y llevando entre los dos hombros unas cintas con los colores de su ganadería clavadas en su piel con una agujeta. Se detuvo un segundo, resopló dos o tres veces, deslumbrado por la intensidad de la luz y extrañado por aquel impresionante tumulto. Y luego, al divisar al primer picador, se lanzó contra él al galope con un impulso furioso”. El picador así atacado era Sevilla, al que Gautier no tiene más remedio que describir, por considerarlo “el ideal del género”:

“Imaginaos un hombre de unos treinta años, de gran prestancia y apostura, robusto como un Hércules, curtido como uno de los Césares de Tiziano. La expresión de serenidad jovial y de desdén que reina en sus rasgos y su ademán tienen realmente algo de heroico” Describe asimismo como se realizó el tercio de varas y, centrándonos en la actuación de Sevilla dice: “Al encontrarse frente a frente de sus enemigos, el toro vaciló y decidiéndose, se lanzó contra Sevilla con tanta fuerza que el caballo rodó patas arriba, pues el brazo de Sevilla es como un puntal que nada puede doblegar. Sevilla cayó bajo el caballo, que es la mejor manera de caer, pues el hombre queda así a salvo de las cornadas que le podría dar el toro ya que el cuerpo de su montura le sirve de escudo protector. Intervinieron los “chulos”, y el caballo salió del lance con tan sólo un tajo en el muslo. Levantaron a Sevilla y volvió a sentarse en su silla de montar con una tranquilidad asombrosa”. [...] Los picadores se retiraron dejando el campo libre al espada Juan Pastor. Su faena la resume Gautier de esta manera: “La faena que acababa de hacer el espada es, en efecto muy estimada y se llama la estocada a vuelapies: el toro muere sin perder una gota de sangre, lo cual es lo supremo de la elegancia”.

Como los toros no son siempre de gran bravura, algunos incluso son muy mansos y no quisieran cosa mejor que tumbarse tranquilamente a la sombra. Cuando ni siquiera las banderillas consiguen sacarlos de su apatía, se recurre a un último extremo: las banderillas de fuego. “Mientras unos gritan ‘¡Banderillas de fuego!’, otros lo hacen diciendo: ‘¡Perros! ¡Perros!’”. También se emplea a veces una especie de instrumento llamado media luna que le corta las pantorrillas de detrás y le hace incapaz de cualquier resistencia”. “En estos casos, ya no se trata de combate sino de una carnicería verdaderamente desagradable”. Pero aquel día “la corrida había sido buena: ocho toros,

catorce caballos muertos un chulo herido ligeramente. No podía esperarse nada mejor”, afirma Teófilo Gautier.

7. La masificación del viaje

El siglo XX viene marcado por una serie de circunstancias que van a generar un desarrollo inusitado de los viajes. La primera de ellas es el amplio *desarrollo de los transportes* que va a permitir viajes rápidos y cómodos y que se pueda llegar a cualquier parte del mundo sin dificultades. La segunda característica es la *democratización del viaje*. A partir de la segunda mitad del siglo, los países industrializados irán alcanzando un nivel de vida que hará posible que los viajes sean asequibles a la clase media y se generalicen. La tercera particularidad es la concepción del *viaje como placer* en el marco de una “cultura del ocio” (Mariano Belenguer, 2002:94-95)

El fenómeno de la masificación de los viajes está asociado al turismo. Nace con la fundación de la primera agencia de viajes a manos de Thomas Cook a mediados del siglo XIX, y se convertirá en gran industria bien adentrado el siglo XX. El turismo generará un antagonismo entre el viajero mitificado y el turista de ruta programada.

Muy relacionado con todo lo anterior existe una Federación Mundial de Periodistas y Escritores de Turismo (FIJET) cuya vicepresidencia internacional la ostenta el español Miguel Ángel García Brera, antiguo profesor del Departamento de Periodismo I de la Universidad Complutense. García Brera sabe que, junto a las noticias o informaciones de viajes; entrevistas a viajeros, etnógrafos y aventureros; editoriales, columnas de opinión etc., existen y siguen existiendo las *crónicas viajeras* y *los viajeros románticos* porque suele ser cierto que el viaje es la vida, y que en el viaje sucede todo lo que en la vida suele suceder. Sobre este particular, quiero citar sólo un par de casos puntuales.

Luis Pancorbo, periodista y escritor burgalés, fue el primer viajero español que pisó el polo Sur, en 1969 y dejó testimonio de ello en su libro *Enviado especial al Polo Sur. Diario de una experiencia*. Editorial Luis Vives, Zaragoza, 1991. Después de trabajar como corresponsal en varios países, para periódicos y para Televisión Española, inició una larga serie de documentales para la televisión, bajo el título genérico de “Otros Pueblos”; lleva realizados más de setenta capítulos.

Eduardo Taibo escribe el *Mapa Sexual de Chile. Crónica viajera tras el desciframiento del amor humano*, Imprenta Silva, Santiago de Chile, 1984. Con ella pretende estructurar la nacionalidad erótica y la autoctonía amorosa chilena y, a su vez, realizar educación sexual. El autor recomienda “a la distinguida audiencia lectora a leer *Mapa Sexual de Chile* en la noche, antes de dormirse”. Divide la obra en tres partes. 1) La sexualidad nortina chilena. 2) La sexualidad central chilena. 3) La sexualidad sureña chilena.

Desde luego, la literatura de viajes sigue viva en sus diversas manifestaciones, tanto en

revistas, suplementos de periódicos, libros, etc. A propósito, en los últimos momentos de la redacción de este trabajo, se da la casualidad de que ABC presenta la "Biblioteca del Viajero" (Domingo, 18-04-04). Una apasionante colección de novelas y relatos escritos por los autores más prestigiosos y "viajeros" de la literatura: Arturo Pérez Reverte, Jack London, Joseph Conrad, Marco Polo, Paul Bowles.

8. Reflexión final

Entendemos que el régimen autorial es el primer responsable de la configuración de la crónica viajera como nueva clase de textos (Schaffer, 1989:147-50), en la medida en que de él dependen los hechos intencionales de elección imitación y transformación de fenómenos de la tradición literaria a través de los que un autor va a crear un texto novedoso, principio de su clase. Entendemos también que este propósito implica una doble cuestión: por un lado *trazar las coordenadas espacio-temporales* que enmarcan su nacimiento y, por otro, *explicitar las condiciones literario-culturales que lo propician*.

En principio, trazar *las coordenadas espacio-temporales* que enmarcan el nacimiento de la crónica viajera precisa cierta dosis de reflexión. Como todos sabemos, la palabra *crónica* se refiere a un género periodístico-literario y cuenta con una larga historia que dificulta su uso en periodismo como un término unívoco. A este respecto compartimos también la opinión de J. M. Schaeffer (1989:63-78), quien afirma que hay que tener en cuenta que los nombres de las clases de textos tienen "un statut bâtarde. Ils ne sont pas de purs termes analytiques qu'on appliqueront de l'extérieur à l'histoire de textes, mais font, à degrés divers, partie de cet histoire même". Esto viene a querer decir que los nombres de las clases de textos dependen de las actitudes e interpretaciones que los lectores hagan de ellos, pues pueden emplearlos para designar referentes cognitivos distintos en momentos históricos diferentes.

Es sabido que la *crónica de viajes* es tan antigua como la civilización occidental, pero el periodismo moderno es un producto del siglo XIX. Eso lo sabemos todos y lo sabía también Gregorio Marañón Moya (1960:41) cuando escribe: "Puede decirse que la Prensa no entra en su mayoría de edad hasta mediados del siglo XIX, cuando Stuart Mill exclama: *El periodismo comienza a ser en Europa lo que la oratoria política fue para Atenas y Roma*. Es, pues, hacia 1850 cuando cristalizan sus inmensas posibilidades políticas, económicas, culturales y sociales". En otras palabras, la crónica viajera nace en el siglo XIX, es más o menos coetánea de la crónica taurina y de la parlamentaria, pero no comparte con éstas la premisa de actualidad puntual.

En cuanto a las *condiciones literario-culturales* que propician el nacimiento de la crónica viajera, hay que tener presente que coinciden, más o menos, con las *coordenadas espacio-temporales*. El tema del viaje ha inspirado muchos de los grandes relatos de ficción de la historia literaria -La *Odisea* de Homero, la *Eneida* de Virgilio, o *Don Quijote*

de la *Mancha* de Cervantes, por ejemplo. No obstante, la prosa de viajes recibió el impulso definitivo con la eclosión del movimiento romántico y la evolución del periodismo en el siglo XIX. Es entonces cuando la cultura del *andar y ver* se justifica por sí misma.

Una última reflexión nos lleva a pensar que *la crónica viajera* pasa de las manos de los poetas a las de los publicistas (cronistas viajeros del siglo XIX y reporteros publicistas del XX), sin haber dejado huellas significativas en el terreno de la pura información de actualidad y sin perder por ello ese valor documental que es componente indispensable de todo mensaje que se transmite a un público a través de los medios de comunicación. Eso no quiere decir que, en un momento dado, un *cronista viajero* no pueda emitir una y mil crónicas de actualidad, pero sí parece cierto que su figura queda hoy eclipsada por los fines comerciales que rigen la globalización actual.

La crónica viajera, en la actualidad, se mueve generalmente en el ámbito de la *promoción turística* y todo lo que conlleva: colabora, intencionadamente o no, con la creación de una imagen exótica y paradisíaca de 'nosotros' y de 'los otros'. Asimismo, en el terreno de *lo cultural*, sufre la influencia directa e indirecta de la ideología dominante. Varía de las versiones más comerciales y casi publicitarias, en donde un reportaje se convierte en un "gancho" para promover un destino turístico, hasta el reportaje de denuncia social, ecológica o de divulgación cultural y científica.

Y, para terminar, unas palabras sobre el reportaje, con el ánimo de que sirvan para el recuerdo de todos los lectores, incluyendo a la firmante de este artículo. Fue durante las primeras décadas del siglo XX cuando el género que hoy denominamos "reportaje" llegó a la mayoría de edad. Y como dice A. Chillón (1999:178): "A pesar del menosprecio con que la *alta cultura* tradicional tendía a observar el desarrollo de la cultura periodística, debemos al filósofo marxista húngaro György Lukács la mejor caracterización del género". Lukács fue probablemente el primer pensador ajeno al periodismo que trató de interpretar el alcance, la fisonomía y la función cultural del nuevo género. Y en 1932 (Lukács 1973:123-124) hizo y justificó la siguiente afirmación: "EL reportaje es una forma absolutamente justificada e indispensable de publicismo".

9. Referencias bibliográficas

ADAMS, P. G.

1988: *Travel Literature through the Ages, An Anthology*. New York & London, collected and edited by Percy G. Adams, Garland Publishing, Inc.

AZORÍN

1921: *Entre España y Francia*. Madrid, Rafael Caro Raggio.

BELENGUER JANÉ, Mariano

2002: Periodismo de viajes. Análisis de una especialización Periodística. Sevilla, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

BERNAL, Manuel

1987: "Tipologías literarias en la Andalucía Romántica" en *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos. Homenaje de Gerald Brenan*. Diputación de Málaga.

1997: *La crónica periodística. Tres aproximaciones a su estudio*. Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros.

BURGUERA, María Luisa

2001: *Aventura del viaje: aventura del arte*. Castelló, Publicacions de la Universitat de San Jaume.

CABA, Rubén

1990: *Rutas literarias de España* (TURESPAÑA). Madrid, Aguilar de Ediciones, S.A.

CALVO SERRALLER, Francisco

1995: *La imagen romántica de España. Arte y Arquitectura del siglo XIX*. Madrid, Alianza Editorial S.A.

CARRIZO, Sofía M.

1997: *Poética del relato de viajes*. Reinchenberger, Kassel Edition.

CHILLON, Albert

1999: *Literatura y Periodismo*. Universidad Autónoma de Barcelona

FERNANDEZ HERR, Elena

1973: *Les origines de L'Espagne Romantique. Les récits de Voyages*. Paris, Didier.

GOMEZ DE LA SERNA, Gaspar

1974: *Los viajeros de la Ilustración*. Madrid, Alianza Editorial.

GOMIS, Lorenzo

1974: *El medio media. La función política de la prensa*. Barcelona, Mitre.

GONZALEZ TROYANO, Alberto

1987: "Los viajeros románticos y la seducción 'polimórfica' de Andalucía", en *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos. Homenaje a Gerald Brenan*. Diputación de Málaga.

HOFFMAN, Leon François

1961: *Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800-1850*. New Jersey, Princeton University.

LUKACS, György

1973: "¿Reportaje o configuración? Observaciones críticas con ocasión de la novela de Ottwalt", en *Sociología de la literatura*. Barcelona, Península.

MARAÑÓN MOYA, Gregorio

- 1960: Bécquer periodista y el periodismo en el Siglo XIX. Madrid, Asociación de Amigos de Bécquer.

MARTINEZ ALBERTOS, José Luis

- 1991: Curso General de Redacción Periodística. Madrid, Editorial Paraninfo

MÉRIMÉE, Próspero

- 1918: *Carmen. Cartas de España. Una corrida de toros. Pena capital. El bandolerismo*, (Trad. de Eduardo del Palacio. Prólogo de Mariano de Cavia). Madrid, Biblioteca de *El Sol*.
1967: *Correspondance générale*. Paris, Bibliothèque de la Pleiade.

NAVAS RUIZ, Ricardo

- 1990: *El Romanticismo en España*. Madrid, Ediciones Cátedra.

RAMOS GONZALEZ, Gabino

- 1982: *El género fantástico y España en Próspero Merimée*. Tesis doctoral. Madrid, Depto. de Lengua y Literatura Francesas. Sección de Filología Moderna. Facultad de Filosofía, Universidad Complutense.
1988: Traducción, prólogo, notas y cronología en *Viajes a España. Merimée*. Madrid, Aguilar.

REPARAZ, Carmen de

- 2000: *Tauromaquia Romántica. Viajeros por España. Merimée, Ford, Gautier, Dumas. 1830-1864*. Barcelona, Ediciones del Serbal.

SAHAGÚN, Felipe

- 1998: *De Gutenberg a Internet*. Madrid, Estudios Internacionales de la Complutense.

SCHAEFFER, J.M.

- 1989: *¿Que est-ce qu'un genre littéraire?*. Paris, Seuil

TOMAS, Mariano

- 1947: *Los extranjeros en los toros*. Barcelona, Editorial Juventud.

10. Referencias hemerográficas

- ABC-Cultural*: "Imágenes de España" (: 23-03-2002)
El País: "Los ojos de Norman Lewis" (17-08-2003)